

»Hvor





vinden raser«

Alan J. Pakula og Hollywood- traditio- nalismen

Mads Egmont Christensen

»Hollywood traditionalisme« er et begreb, der er blevet hæftet på Alan J. Pakulas produktion. For så vidt der hermed tænkes på hans films visuelle udformning og sindige fortællemåde, er karakteristikken korrekt men nok ikke ganske dækkende. For Pakula er på trods af sine halvtreds år en »ung« instruktør. En moderne *auteur* hvis mest spændende præstationer kan iagttages i arbejdet med – og videreudviklingen af – en række klassiske filmgenrer. Sidst nu i »Hvor vinden raser«.

PAKULAS BAGGRUND

I modsætning til mange af halvfjerdsernes amerikanske instruktører, som mere og mere synes at være universitets- og filmskoleuddannede, begyndte Pakula meget traditionelt i branchen. Som såkaldt *go-fer* (bud) i Warner Bros. tegnefilmsafdeling i slutningen af fyrrerne. I 1950 blev han produktionssekretær på MGM, og året efter led-sagede han Don Hartman, som var blevet tilbudt stillingen som *head of production* på Paramount, hertil som dennes assistent. Pakula erindrer selv tiden i studiets *front office* som fascinerende. Han deltog i alle betydningsfulde møder, skrev alenlange memoranda over hver eneste film, studiet producerede, og han fik lejlighed til at arbejde tæt sammen med en række manuskriptforfattere. Der er vel grund til at antage, at den fornemmelse af grundighed, der kan spores i hans egen film, stammer fra erfaringerne i disse læreår.

Skønt Pakula brændte for at arbejde med skuespillere – han er *Bachelor of Arts* i drama – holdt Hartman ham til-

bage, og han kom til at fungere som producer i nogle år. Sammen med Robert Mulligan lavede han 7 film, her i blandt »En nat med en fremmed« og »Dræb ikke en sangfugl«. I 1967 havde han sikret sig rettighederne til romanen »The Sterile Cuckoo«, som Alvin Sargent blev sat til at skrive manuskript på. Som en følge af det frugtbare samarbejde med ham, besluttede Pakula selv at instruere.

»Pigen Pookie«, som filmen kom til at hedde på dansk, blev imidlertid ikke nogen egentlig succes for Pakula som instruktør. På trods af en glimrende præstation af Liza Minnelli i hovedrollen som den sårbare college-pige, der gennemlever en traurig affære, ser filmen i sin tilstræbte hverdagsrealisme ud som om, den kunne være lavet af Mulligan. Eller, som John Russell Taylor polemisk påpeger i »Sight & Sound«, måske er Mulligans film lavet af Pakula. End ikke Sargents indflydelse kan fornemmes, så selv om »Pigen Pookie« måske nok giver nogle fingerpeg om, hvad der senere skulle vise sig i Pakulas produktion, kom han aldrig rigtigt til at sætte sit personlige præg på den.

Dette skete derimod i den næste film, »Klute« fra 1971, som ikke blot blev en personlig triumf for Jane Fonda – hun vandt en Oscar for rollen som call-girl'en Bree Daniel – men tillige viste Pakula som en højst kompetent og stilskikker filmskaber.

»Klute« er blevet karakteriseret som *noget af det nærmeste man kan komme en ægte »film noir«*. En opfattelse, der – såvidt jeg kan se – korrekt bundet i, at det der principielt konstituerer en *sort* film, er et tematisk aspekt omkring personernes desperate søgen efter et ståsted, en identitet i det tomrum af meningsløshed, moderne eksistens har drevet dem hovedkulds ud i. Det er genrens filosofi, der spænder fra Kierkegård til Sartre, fra Hammett til Greene. Når Pakula på trods af filmens titel vælger at koncentrere sig om pigen og hendes univers i stedet for detektiven, bør dette ses som et ønske om at forny genren og ikke som et opgør med den – en idé der skulle vise sig at dukke op i senere film.

I 1973 kom »Love and Pain and the Whole Damn Thing«, som ikke har været i distribution herhjemme. Historien, der fokuserer på to menneskers rejse igennem Spanien, er for så vidt typisk for Pakulas interesse for et uadskilleligt had/kærligheds syndrom i ethvert parforhold. Men i Maggie Smiths og Timothy Bottoms groft karikerede fremstilling løfter filmen sig aldrig ud over det banale på trods af et forsøg på at indkorporere elementer fra farcen og melodramaet.

I »Sidste vidne« fra 1974 vendte Pakula imidlertid tilbage til den genre, han havde vist, han mestrede. Denne gang i form af en politisk thriller og igen kan man iagttage en sjælden sans for at kombinere en række af genrens konventionelle træk med et nutidigt syn på det amerikanske samfund. Filmen var det første resultat af et samarbejde med fotografen Gordon Willis, og der synes at være en subtil sammenhæng mellem dennes fabelagtige kompositionsforståelse og hele visuelle stil og Pakulas tematiske interesser. Den paranoia, der gennemsyrrer »Sidste vidne« er, som Per Calum pegede på i sin anmeldelse (»Kosmorama« 125) *fortalt med en slags hypersensitiv ekspressionisme og med frapperende visuelle metaforer*. Altsammen er dette noget, der bundet i en »ny« *opfattelse af en national galskab*. Dette udsagn skulle i sandhed få en påtrængende aktualitet med Nixons afgang det følgende år.

Watergate skandalen, som paradoksal nok på een og samme tid blev et endegyldigt bevis på USAs vildtforregnede net af politisk og økonomisk korruption og kom til at fremstå som et eksempel på demokratiets levedygtighed

og den frie presses muligheder for at trænge igennem magthavernes spind af falskhed, blev temaet i Pakulas næste film »Alle præsidentens mænd« fra 1976. Filmen var som bekendt en adaption af Woodward og Bernsteins bestseller, som Robert Redford havde sikret sig rettighederne til og selv ønskede at medvirke i. På trods af den noget selvhævdende indfaldsvinkel forlægget anlægger på afsløringerne, tjener det Pakula til ære, at hans forsigtige og afromantiserede instruktion ikke falder i denne grøft. Der er en uhyggelig fornemmelse af noget uafsluttet over »Alle præsidentens mænd« på samme vis som over »Klute« og »Sidste Vidne«.

Pakulas heltinder og helte er mennesker, der kæmper for en meningsfyldt tilværelse enten på det private plan eller i forbindelse med deres erhverv. De gør dette med mere eller mindre held, men fælles for dem alle er det, at de er oppe



Alan J. Pakula

imod stærke – og ikke netop altid klart definerede – magthavere. Helt suveræn i denne forbindelse er sekvensen i Library of Congress i »Alle præsidentens mænd«, hvor Dustin Hoffman er ved at afdække korruptionens overvældende omfang. Willis' ophængte kamera trækker sig op og tilbage i en lang bevægelse efterladende den lille person i midten af det spindelvæv, som bibliotekets etagerundgange og korridorer tegner på lærredet. Helt ude ryster kameraet svagt og skaber en pudsigt illusion af bevægelse i det grafiske mønster. Nok er den skarpsindige journalist i centrum, og nok skaber hans viden dønninger, der breder sig som ringe i vandet, men hans lidenhed og egentlige afmagt er håndfast symboliseret.

»HVOR VINDEN RASER«

Groft og meget skematisk opstillet kan man tale om, at det i halvfjerdsernes amerikanske filmproduktion særligt er to grundholdninger, der har haft vind i sejlene. Begge er de udsprunget af en spirende bevidsthed om, at der er noget fundamentalt galt i selve samfundsudviklingen, men hvor den ene har set det som sin opgave at gøre opmærksom på disse tendenser, har den anden forsøgt at camouflere dem.

Gennemgangen af Pakulas film skulle gerne have dokumenteret, at de hører til i den første af disse grupper. Men mere generelt kan man pege på, at camouflagen er kommet til udtryk i filmtyper som den nostalgiske film og katastrofefilmen, mens bevidsthedsdannelsen på den ene side skyldes en gevaldig inspiration fra den auteur-orienterede europæiske film hos instruktører som Ashby, Mazursky, Scorsese m.fl. På den anden side finder vi enkeltværker, der – skønt kommercialiserede – har forholdt sig selvkritisk til de nævnte stilarter eller genrer (definitionerne ligger ikke helt klart). Man kunne nævne værker som »Chinatown«, den anden Godfather-film og »Julia«. Sidstnævnte måske mere i Sargents fortræffelige manuskript end i Zinnemanns realisation, der ikke rigtigt får fat i problemstillingen om erindringens karakter af ubevidste vrangforestillinger – nostalgi er ikke, hvad det har været.

Som en naturlig følge af denne udvikling blev også den klassiske western med hele dens ballast af ærkeamerikanske idealer og drømme om individets frihed taget under ny behandling. Først med Peckinpahs mytenedbrydende værker og senere i årtiet med rækken af »realistiske« westerns. Nu skulle det romantiske, fortegnede billede, som blandt andre Ford og Hawks havde malet af civilisationens besværlige fremmarch i midtvesten i forrige århundrede afløses af virkelige og afglorificerede skildringer af cowboyens barske og beskidte hverdag. På trods af fremkomsten af flere fremragende film af denne type, lod resultaterne af dette *attack* på selve genrens inderste væsen, dens dybtliggende mytologiske appel til sit publikum, ikke vente længe på sig. Den forsvandt simpelthen fra repertoiret i en periode.

Der blev imidlertid atter skabt kommerciel basis for genren, da ABC fjernsynsselskabets chef, Fred Silverman midt i 1976 besluttede at producere en episk western-serie med den klassiske titel, »How the West Was Won«. »Westerns er in igen«, hævdede han, og seriens succes – dele af den har kunnet ses i svensk TV – syntes at give ham ret. Amerika var åbenbart parat til at få de gamle myter repeteret og cementeret. Og filmselskaberne var rede til at producere nye westerns.

Derfor står vi nu med Pakulas sjette film, »Comes A Horseman« – med den, fristes man til at sige, sædvanlige uforklarlige fantasifuldhed i den danske titel, »Hvor vinden raser« – over for noget så aparte som en klassisk western, der, måske netop fordi den foregår i 1945, for en hastig betragtning indeholder grelle overtoner af nostalgi og katastrofe. Hvad vil den spændende Pakula på den galej, samstemmede dagbladskritikken efter filmens europapremiere.

Det forholder sig imidlertid sådan, at en nærmere vurdering af filmens tematik, dens visuelle stil og sammenhængen mellem disse elementer, gør det rimeligt at placere »Hvor vinden raser« i klar forlængelse af Pakulas øvrige film. Både hvad visioner og ideer angår, og ligeledes i videreudviklingen af en given genre.

Historien, der foregår i Montana umiddelbart før afslutningen på den anden verdenskrig, er spækket med eksempler på sin skabers beherskelse af genrens visuelle stil og dens terminologi. Den hjemvendte cowboy, Frank Athearn (James Caan) har sammen med en partner købt en jordlod af Ella Connors, (Jane Fonda) en stærk kvinde af få ord der driver en mindre farm i en økonomisk ulige kamp mod ranchejeren J. W. Ewing (Jason Robards). Ewing, der på sin side presses af oliefolk, ønsker at beherske hele området, og han foranstalter et baghold mod *the newcomers*, og partneren dræbes. Frank og Ella forbereder sig sammen til det uundgåelige *showdown*, hvor Ewing naturligvis får, hvad han fortjener.

Dette simple handlingsforløb fortælles stramt og i et ro-

Jane Fonda og James Caan i scene fra
»Hvor vinden raser«



ligt og behersket regi, der giver Pakula lejlighed til at dvæle ved person-karakteristikken, det indbyrdes forhold personerne imellem og vigtigst det arbejde, småfarmerne udfører i en overvældende harmonisk samhørighed med den omkringliggende natur. På samme detaljemættede måde den daglige rutine på en avisredaktion blev fremstillet i »Alle præsidentens mænd«, er det her igen lykkedes for Pakula og Gordon Willis at indfange og beskrive mennesker, der er beskæftiget med et arbejde, de behersker til fuldkommenhed. Det er således ikke blot visuelt under indfangelsen af kvæget i stringent rytmiske montager af *travellings* og panoreringer, men selv oppakningen af trækhesten dokumenteres i sin perfekte funktionalisme af Willis' respektfulde og omsorgsfuldt iagttagende kameraarbejde.

Som endnu en understregning af menneskets forhold til naturen er der i flere sekvenser benyttet dag for nat optagelser, med den lysmængde og deraf følgende dybdeskarphed dette åbner mulighed for. Bjergene, der omkranser dalen, træder bestandigt frem med kolossal kraft og visualiserer det tætte slægtskab, der består i det uberørte fællesskab, mellem dalens beboere og deres omgivelser.

Filmens personer er muligvis anakronismer, som Pakula hævder i en samtale i tidsskriftet »American Film«. Men deres kamp er virkelig og vedkommende nok. På den ene side står heltinden og hendes hjælpere, den ældre erfarne og den unge stærke cowboy, som ønsker at skabe en tilværelse i uforstyrret ro omkring deres daglige virke. Overfor dem finder vi to grupper af magthavere. Bemærkelsesværdigt nok er det ikke de egentlige, oliefolkene, der direkte truer småfarmerne. Det er monopolisten, imperiebyggeren, i hvem drømmen om en samlet dal er blevet en patologisk besættelse. Den stærkt stiliserede fremstilling af Ewing er desværre temmelig unuanceret, for portrættet kunne have båret kimen til en udvidet forståelse af magtens væsen i det amerikanske samfund. Som det fremstår nu, må man nøjes med at konstatere, at terroren er en direkte følge af det dilemma, et moderne ekspanderende industrisamfunds økonomiske interesser har anbragt jordejerne i. Egentligt ville Ewing blæse på, at der bores efter olie på hans jord, så længe den bare er hans. Taberne i dette magtspil er naturligvis de små selvstændige, som hverken ønsker eller har bedt om andet end at passe sig selv. Set under denne synsvinkel er »Hvor vinden raser« en konkret politisk kommentar til spørgsmålet, om et samfund skal bygge på stadig vækst. En problemstilling der netop nu er skabt en vældig debat omkring gennemfrelæggelsen af præsident Carters energi-besparende lovforslag.

Filmens billedsprog iøvrigt er præget af Pakulas omhyggelighed. Jeg synes især, det er værd at hæfte sig ved den pudsige detalje, at Fonda i en række indstillinger er anbragt bag ved noget. Gardiner, bildøre – ja endog i midtsekskvensen bag sin bog. Det skin af isolation og indelukthed, der er figurens psykologiske fundament, accentueres gennem anvendelsen af dette formelle element. Forløbet kulminerer i slutsekvensen, hvor vi umiddelbart før flugten ud af det brændende stuehus bliver præsenteret for et sidste nærbillede af den indespærrede heltinde. Indstillingen, hvor vinduets blyndfatning så at sige omkranser Fondas ansigt, rummer stærke mytologiske overtoner, og den følges da også af den mirakuløse redning og den lige så usandsynlige nedskydning af Ewing og hans mænd.

Ligeledes er den sekvens, der indledes med de olieboringseksplosioner, som vælter den aldrende cowboy af

hesten og slutter med Ella og Franks forening på vindmøllen, bemærkelsesværdig i sin visuelle udformning. Efter den dramatiske optakt i forbindelse med hestens styrt følger en lang *interiør-scene*, hvor Willis til fulde bekræfter det ry, han har fra »Godfather-filmene«, som mesteren, der behersker både lyssætningen og panavision-kameraets særlige format. I brede detaljerede halvtotaller og rolige billedskift til følelsesmættede nærbilleder tager de to unge afsked med deres ældre partner i den lille hyttes halvmørke. Rytmen i scenerne den følgende morgen bliver stadig langsommere, og Pakula vælger forbløffende at stoppe helt op i klippet mellem de to frosne totaler, hvor



Ella og Frank begraver Dodger. Stilstanden – eller måske rettere fornemmelsen af total håbløshed – brydes brat, da også vindmøllen viser sig at være ude af drift. For nu følger sekvensens fabelagtige kulmination, hvor Ella for første gang helt åbenlyst mister selvkontrollen men netop derfor spontant åbner sig følelsesmæssigt. Oprinnet, der foregår på toppen af vindmøllen (!), beskrives mesterligt i et selvforklarende forløb af nærbilleder og totaler, hvor eksplosionerne i baggrunden skyder op som paddehatte.

Det er min opfattelse, at Pakula ved at beskrive Ellas behov for fysisk kontakt som et direkte resultat af Ewings ødelæggelse af landet – Dodgers styrt med hesten er jo også en følge af denne virksomhed – endnu en gang for-

mår at understrege sin films centrale tema: menneskets kamp for at eksistere i harmoni med de omgivelser, som verden udenfor maser sig ind på. Filmens stærkeste ud-sagn kommer – da sandsynligheden taler for, at der er olie i jorden – herefter til at ligge i beskrivelsen af Ella og Franks stadige vægring ved at opgive deres meningsfulde arbejde til fordel for et liv i luksus i storbyen, som han spøgende foreslår.

I sin bog om westerns skriver Philip French om *den moderne verdens hæslige indtrængen* på genrens enemærker, som det f.eks. kan iagttages i så forskellige værker som »Manden der skød Liberty Valance«, »Monte Walsh«

»Hvor vinden raser« de ikke eftertragtellesværdige konsekvenser, den fortsatte udbygning i industriel henseende har haft på det menneskelige plan. Den sætter ikke kombinationen af myte og virkelighed til debat, men derimod alene virkeligheden, som den har udviklet sig. Ved at blande utraditionelle elementer som f.eks. biler, flyvemaskiner og natlige telefonsamtaler til New York ind i en traditionel fremstilling, kommenterer Pakula genrens klassiske tematik, når han anvender sin viden om, hvad drømmene og myterne faktisk resulterede i. Og ved at vende op og ned på begrebet om fremskridtet som løsningen på alskens problemer indfletter han sit eget syn på, hvilke ide-



Jim Davis, Jason Robards og James Clune i »Hvor vinden raser«. Modsatte side: Jane Fonda og James Caan i scene fra filmen

og »Hud – den utæmmelige«, hvor det henholdsvis er politikere, økonomiske bagmænd og en blanding af begg dele, der stiller sig i vejen for opretholdelsen af det mytiske livssyn, der traditionelt er cowboyens. Som tidligere berørt var tendensen den samme i Peckinpahs film og i de »realistiske« westerns. »Hvor vinden raser« adskiller sig imidlertid fundamentalt fra hele denne gruppe af værker, idet den i en moderne sammenhæng virkeliggør den klassiske myte ved at give sine protagonister den endelige sejr.

I dette ligger der en nøgle til forståelse af Pakulas videudvikling af genren. Hvor den klassiske western skildrede opbygningen af det amerikanske samfund, beskriver

aler, der burde være brugbare – også for den moderne amerikaner.

Den eksistentielle konflikt og den næsten revolutionært økologiske apoteose, som »Hvor vinden raser« munder ud i med genopbygningen af den udbrændte farm, hvor vindmøllen står knejsende tilbage som et symbolsk monument for kommende tider, bekræfter i mine øjne Alan J. Pakulas position som en engageret filmskaber, der har både modet og talentet til at eksperimentere med sin kunst.